
**ГУТЬКО О. Л., кандидат культурологии, доцент кафедры
режиссуры обрядов и праздников Белорусского государственного
университета культуры и искусств**

Обряд как источник праздничного действия

*Рецензент ЛАПТЕНОК А. С., доктор философских наук, завкафедрой философии
Белорусского государственного экономического университета*

В статье рассмотрены структурные элементы обряда: разбор линии действия, пространство реальной природной среды, выстраивание обзорности среди участников и зрителей, музыка, пение, слово, движение и жесты. Автор пересматривает стереотипные принципы и предлагает ввести новые технологии для проведения обрядов на открытом воздухе и в закрытых помещениях с целью усиления смыслового наполнения действия.

The author in this article researching structure's elements of rite – analyses line of action, area of natural landscape, building of visibility of actors and audience, music, singing, speeches, motion and gestures. The author analyses stereotypical principals to passage rites and proposed to use new technologies to passage rites on the open air and in the rooms, pursuing the goal to deep meaning of rites.

Введение. Обряд – последовательные и закрепленные в исторической памяти магические действия группы лиц в составе этноса, направленные на достижение благополучия и обретения счастья в обозримом будущем. Проведение обряда содействует единению природных и духовных сил человека, сплочению сообщества, достижению космической гармонии в природном устройстве и мире человека.

Культура современной Беларуси включает ряд праздников, основа которых заложена древними традициями обрядности народа – Коляды, Масленица, Пасха, Юрье, Семуха, Купалье, Зажинки, Дожинки и пр. Современные представления невероятно размаха, зрелищные шествия на праздниках, впечатляющие театрализованные представления берут начало от обрядовых действий, в которых происходили магические культы. В настоящее время вопрос о необходимости возврата к истоку праздничной культуры, к обряду продолжает оставаться актуальным. Именно в обрядовых праздниках закрепляется представление человека о гармоничном существовании с природой и обретении мира в сообществе.

Обрядовые действия сохраняются в Беларуси на протяжении XX в. благодаря инициативе исконных жителей деревень, где существуют традиции их проведения. Обряд «Вождение стрелы» (шестое воскресенье после Пасхи) проводится в Ветковском районе Гомельской области. В деревни, где существует обряд, стекаются люди со всей республики, чтобы увидеть уникальное событие отведения небесного огня молнии от поселения.

Коренные жители, носители фольклора, подпитывают традиции аутентичного фольклора, который не поддается воспроизведению в искусственно созданных условиях. Поэтому аутентичный фольклор – это идеал, «эйдос» по Платону, к которому стремится исследователь. Фольклористы и режиссеры работают с зафиксированным фольклорным материалом, который можно отнести к фольклоризму – вторичной форме фольклора по отношению к первоисточнику. К типам воспроизведения фольклоризма относят реконструкцию, стилизацию и трансформацию аутентичного фольклора. Многие ученые-этнографы, режиссеры обрядов О. М. Аляхнович, О. И. Басько,

П. А. Гуд, О. Л. Гутько, А. Я. Каминский, В. В. Колацей, Н. В. Котов, Д. П. Сергейчук и др. воссоздавали разнообразные типы фольклористического произведения в форме обрядов и праздников на основе материалов разных этнографических регионов Беларуси – «Коляды», «Масленица», «Купалье», «Кирмаш», «Свадьба», «Крестины» и др. К примеру, инициатором сохранения регионального обряда «Тянуть Коляду на дуб» в этнографическом регионе Центральной Беларуси был П. А. Гуд. Обряд стал визитной карточкой и достопримечательностью мест, где ежегодно проводится это уникальное действо.

Современные тенденции развития праздничной культуры требуют от режиссеров нового прочтения обрядов, где воспроизведение прежней традиции сочетается с осмыслением мира современности с позиции экологического сознания. На этой основе возникает ряд проблем, с которыми встречается режиссер при организации и проведении обрядов.

Не теряет остроты вопрос об истолковании, изучении структуры обрядового действия, которое осталось бы востребованным широкой аудиторией или узким кругом лиц. Рассмотрим несколько направлений научного и творческого поиска проведения обряда.

Во-первых, необходимы новые формы проведения обрядового действия, интерес к которому остается востребованным у разных социальных групп. Форма показа обряда в качестве спектакля уже изжила себя, поскольку в традиционном действии обряда нет зрелищного событийного ряда, который представлял бы интерес для наблюдателей.

Во-вторых, зритель в обряде уже не воспринимается как пассивный наблюдатель. Он переходит в роль соучастника или «свидетеля» (термин Е. Гроувского) обрядового действия, потому что именно он подтверждает совершаемое событие.

В-третьих, используемая символика в обряде должна быть «прочитана» всеми участниками. Именно эмоционально воспринятые символы будут содействовать обретению счастья, уверенности, достижению поставленных целей и благополучию.

В-четвертых, проведение обряда содействует единению людей, которое дает возможность благотворно повлиять на процессы социализации личности.

Цель работы – выявление праздничных действий в режиссерской практике на основе переосмысления древних обрядов, взаимодействия традиционной культуры и современного мировоззрения человека.

Основная часть. Принципы организации праздничного действия были предложены во второй половине XX в. советскими режиссерами Э. М. Вершковским, Д. М. Генкиным, Б. Н. Глан, А. А. Конович и др. Э. М. Вершковский и Д. М. Генкин обладали опытом проведения праздников на основе обрядовых действий традиционной культуры: обряд заключения брака (свадьба), чествование хлеборобов, Купалье и пр. Ими были сделаны следующие акценты в празднике на открытом пространстве:

1. «Действия праздника построены на действиях массы людей. Предусматриваются пути активизации зрителей, чтобы они стали участниками» <...> «Использование элементов импровизационной творческой игры позволяет сделать человека участником праздника» [1, с. 99-100];

2. В празднике должен использоваться «принцип синтеза разных типов действия, разнообразных средств выразительности» [1, с. 100-101];

3. «Конфликт строится на «театрализованном бое», диалоге нескольких персонализированных групп, монтажных сравнениях противоположностей, антиномий» [1, с. 106].

Фольклорные праздники воспринимались организаторами как часть светских праздников и служили основой для режиссерской фантазии в идеологической составляющей. «Фольклор – основа театрализации, или организации событийного содержания и массового действия» [2, с. 81]. Во второй половине XX в. зрители, участники праздников на фольклорной основе, воспринимали древние символы и установки на ценности в обрядовых действиях. Фольклор использовался в качестве «механизма массовой культурно-просветительской работы» [2, с. 81], поскольку знания, вера в предлагаемые обстоятельства,

знаки, символы обрядовых действий понимались участниками и зрителями априори, «по умолчанию». Д. М. Генкин приводит «типы активной деятельности, характерные для театрализованного массового фольклорного действия:

1) художественно оформленное шествие;

2) костюмирование участников;

3) массовое хоровое пение и танец;

4) соревнования, соперничество (игра, конкурсы, отбор);

5) обрядово-ритуальное действо» [2, с. 81].

Он утверждает, что «фольклорная основа сценария должна отвечать жизненным потребностям людей, удовлетворять их интересы» [2, с. 84]. Исследователь приходит к мысли, что «народные традиции, определенное фольклорное действо позволяют расширить круг общения участников, выступают как стимулирующее средство» [2, с. 84]. Режиссеры советской эпохи не рассматривали магическую сторону обрядового действия, оно «подразумевалось» участниками обряда, которые понимали древний смысл действий.

Э. В. Вершковский выделил основные элементы, которые задают темпоритм сценическому действию. «Ритм массовой сцены – это открыть основные элементы каждой массовой сцены в зависимости от событий. К основным элементам относятся: напряжение (сила, активность); движение (пространство); продолжительность (время)» [3, с. 47]. Перечисленные элементы можно отнести и к обрядовому действию. Когда для режиссера праздников советской эпохи «важным моментом был вопрос переосмысления древних народных обрядов и придание им современного звучания» [4, с. 63]. Основной сверхзадачей современных белорусских режиссеров праздников можно считать не придание им современного звучания, а возрождение напряжения, силы и движений древних обрядов, которые бы позволили по-новому увидеть действие. Новое содержание зависит от целенаправленности символических действий, жестов, песен и слов участников обрядового представления, который заложит режиссер.

Элементы воплощения обрядового, сакрального действия в постановках часто

использовались в XX веке. Можно назвать наиболее значимые имена театральных режиссеров, которые использовали обряд как основу сценического действия или задействовали зрителей в качестве активных участников – Ежи Гротовский, спектакль по поэме А. Мицкевича «Деды» (1963); Питер Брук, спектакль-хэппенинг «US» (1969); Юрий Любимов, спектакль по произведению Дж. Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1965); Анатолий Васильев, спектакль-мистерия «Плач Иеремии» (1995); Эудженио Барба, спектакль «Мифы» (2001) и др. У каждого из режиссеров неповторимое видение преобразования обрядовых действий, активизации зрителей, формирующих особую атмосферу спектакля. Осмысление новых режиссерских приемов в театральных спектаклях позволяет представить обновленную форму обрядового представления на празднике.

Проанализируем концепции режиссеров на основе их постановок, которые можно было бы в дальнейшем использовать в обрядовом театрализованном представлении.

Ежи Гротовский – признанный мастер авангарда XX в. в середине 60-х гг. занимался творческим поиском воплощения обрядовых элементов в театральной постановке. Основу его задумки спектаклей составляли спонтанность и живой театр, в отличие от привычной режиссерской театральной постановки. Спектакль «Деды» стал эталоном тотального манипулирования зрителем, его активизации в пространстве спектакля. В дальнейшем режиссер отказался от действительного вмешательства зрителя в спектакль, поскольку видел непредсказуемость его реакции – от молчания и отказа от действия до наивысшего напряжения. Отказ от использования ритуальных форм он обосновал тем, что нет единых общих верований для всех людей. Уже «исчезла ось мифических представлений и не может быть буквального соучастия. Театр вынужден стилизоваться в пассивное воплощение мифическими образами, что можно считать бесплодными поисками» [5, с. 109]. Поэтому режиссер обратил внимание на игру актеров в спектакле. Он создал оригинальную методику работы с актерской труппой, основанную

на принципах воображения, концентрации физических и духовных сил через внимание и движение.

Питер Брук – английский театральный режиссер использовал в постановке спектаклей новое видение признанной классики У. Шекспира. В спектакле-хэппенинге «US» он раскрыл наиболее болезненную тему войны во Вьетнаме, используя активность зрителей. «Актеры обменивались репликами со зрителями, и в результате возникала та духовная общность, которая придавала смысл каждому такому вечеру» [6, с. 54]. Во время гастролей театра Питера Брука в Соединенных Штатах спектакль «US» не был воспринят зрителями, поскольку идеи, воплощенные в нем, не соответствовали их нравственным и политическим настроениям. Питер Брук в тренинговой практике использовал ритуальные танцы народов Африки, что дает основание полагать о первоочередной роли обрядового действия в его театральных постановках.

Юрий Любимов в постановке спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» сделал акцент на непосредственной активизации зрителей еще на подходе к зданию театра, когда артисты-красноармейцы собирались в группы, пели частушки под гармошку и танцевали. Зрителей у входа встречали не привычные билетеры, а матросы, которые накалывали билеты на штыки. Ощущение необычности и невероятности событий в повседневной жизни сопровождало зрителей, начиная от входа в здание театра.

Анатолий Васильев, основатель «Школы драматического искусства», во главу постановки спектакля и разбора действия ставил духовное наполнение, «жизнь человеческого духа на сцене» (К. Станиславский). В его постановках обнажается соперничество Божественного и дьявольского, светлых и темных сил. Потребность нашего времени, по мнению режиссера, заключается в потребности «раскрытия духа персонажей и эпохи» [7, с. 338]. Поэтому мистериальные постановки «Иосиф и его братья», «Плач Иеремии» Анатолия Васильева сродни обрядовому действию, в котором раскрывается тайный, символический смысл Бытия.

Эудженио Барба, как последователь идей театра Ежи Гротовского, создал уникальную систему подготовки актеров и использовал в постановках мифологические сюжеты, позволяющие раскрывать ритуальные действия на сценической площадке. В актерском тренинге он использовал принципы обучения актеров индийского театра Катакали.

Рассмотрим акценты, на которые следует обратить внимание при пересмотре устоявшихся принципов в организации и проведении обряда.

Во время проведения обрядового представления от артистов требуется живая, непосредственная реакция. Поэтому режиссеры обычно используют принцип отказа от игры, который дает возможность актерам действовать естественно в предлагаемых обстоятельствах, играть самих себя. Это требование бывает опасно тем, что действия актеров сводятся к обыденной повседневности, что не позволяет увидеть магический пласт культуры, который скрыт в обряде. Следует учесть, что «повседневная жизнь противостоит миру иллюзий» [5, с. 113], в том числе театру и празднику. Обратимся к творчеству театральных режиссеров, использующих новые техники для воплощения обрядовых действий.

Ежи Гротовский вел активные поиски в направлении актерского мастерства, проводя тренинги, которые позволяли бы актеру не играть, а совершать Акт всеобъемлющего действия, который можно было приравнять к ритуалу. Режиссер определил, что истоки ритуальной игры следует искать в жестах и поведении, добывать знаки из пластических форм тела человека. Поэтому актеру необходима партитура – точная выверенная структура действий в спектакле. Фиксация морфем в партитуре происходит на основе импульсов, которые обозначают действие – «брать и отзываться, давать и реагировать» [5, с. 116]. Каждым актером создаются эскизы действий на протяжении всего спектакля. Именно таким сложным путем появляется единство индивидуального и коллективного во время исповедального Акта – «феномен целостного действия, а не игры» [5, с. 118].

Последователи поисков Ежи Гротовского в актерском тренинге Эудженио Барба и

Анатолий Васильев сформировали отличный от своего наставника взгляд на проведение актерского тренинга. И все же школа авангарда основывалась на принципах, заложенных К. Станиславским, М. Чеховым, В. Мейерхольдом, направленных на активизацию воображения, использование физических действий и усиливающих представление и фантазию актера.

Эудженио Барба сравнивает актера с участником обряда и героем мифологического образа [8, с. 20]. Тренинг Эудженио Барбы состоит из «пластических упражнений, работы с мускулами лица и глаз» [9]. Упражнения основаны на принципах «свободного движения» (это не просто изменение скорости, это изменение силы, энергии, работа с центром тяжести), «замерзания», «стоп-техники» (с последующим обретением импульса. Импульс – момент, который наступает перед движением, когда энергия в подвешенном состоянии) и «сегментации» (разделения движений разных частей тела, концентрации на работе одной из них), которые позволяют объединить движения в композиции» [9] с дальнейшей перспективой использования ее в обрядовом действии.

Главное условие тренинга – идея жесткой дисциплины. Голосовой тренинг развивается в двух направлениях: 1) совершенствование голосовой техники; 2) ориентация на психофизиологический процесс.

Упражнения позволяют расширить резонаторные возможности тела – спины, головы, рта, груди и живота. Звук в театре Э. Барбы начал рассматриваться как «видимая психологическая сила, как голосовая акция – психофизиологический процесс, непременно имеющий цель: убедить, просить, заставить что-то сделать. Такой процесс актера заставляет его реагировать всей своей сущностью на действие партнера или стимул, рожденный воображением» [9].

По свидетельству критиков, присутствовавших на показе спектакля Эудженио Барбы «Мифы», постановка представляла «бессюжетное действие, которое потрясло голосовой и пластической техникой актеров, их умением манипулировать потоками энергии» [10]. Именно эти действия были присущи древним участникам обря-

да, который был за пределами понимания категории «игры».

Большое значение при проведении обряда отводилось зрителям. Обычно у режиссера возникает проблема в месторасположении зрителей на открытом пространстве. Ему необходимо учитывать, что зрителю должна быть предоставлена возможность проявить свободную реакцию на действие, происходящее в обряде, искренность чувств и поведения.

Ежи Гротовский на раннем этапе творчества предлагал провоцировать активность зрителей посредством поступков, движений или жестов. Реакция актеров на поведение зрителей в нескольких вариантах готовилась заранее – поэтому зрители откликались на вызов. Их реакция была разноплановой. Скорее всего, диапазон зрительской активности сводился к надуманности и стереотипности, как свидетельствовал сам Гротовский.

Поэтому он отказался от идеи провоцирования зрителей в спектакле, чтобы «дать зрителю шанс эмоционального участия, то есть его надо сделать не актером, а свидетелем, который сохранит в памяти картину событий» [5, с. 105].

Следует учитывать эту особенность реакции зрителей, отмеченную Гротовским, так как, чем ближе находятся зритель и исполнители, тем сильнее ощущается дистанция между ними. Даже «проходя между зрителями у актеров не было контакта с ними, поскольку это два разных мира» [5, с. 105]. Поэтому в обрядовом представлении необходимо учитывать найденную закономерность для ее целенаправленного использования в режиссерской практике.

Заключение. Обобщая особенности праздничных действ на основе переосмысления древних обрядов, можно выделить несколько направлений работы во время организации и проведения современного народного праздника:

1. Актерский тренинг, предшествующий действию актера в обрядовом представлении включает:

– работу с пластической формой посредством методов Э. Барбы, позволяющих объединять движения в композиции с дальнейшей перспективой использования их в обрядовом действии;

– упражнения с голосовым аппаратом, направленные на достижение искреннего и убедительного звучания через использование резонаторных возможностей тела и сочетания физических действий со звучащей речью;

2. Расположение зрителей при просмотре обрядового представления:

– зритель – свидетель обряда, которому позволено видеть действие со стороны, а не активно вовлекаться в игру, которая сводится к стереотипности реакции на предлагаемые обстоятельства;

– разделение места действия и зрительного зала исключает эмоциональное со-участие в обрядовом действии, поэтому

необходимо найти пространство, где зрителям предоставлялась бы возможность наблюдать за происходящим;

– тесное сближение актеров со зрителями только усугубляет их отличительные особенности и не позволит зрителю сопереживать происходящее действие.

Взаимопроникновение традиционной и современной культуры в обряде происходит на основе совмещения разных пластов культуры – повседневной, магической, смеховой, зрелищной и пр. Обряд дает возможность объединить людей не единой верой, а участием, наблюдением за «пре-экспрессивной работой актеров» (термин Э. Барбы).

1. Генкин, Д. М. Массовые праздники / Д. М. Генкин. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
2. Генкин, Д. М. Массовые театрализованные праздники и представления : учеб.-метод. пособие / Д. М. Генкин, А. А. Конович. – М.: Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы, 1985. – 86 с.
3. Вершковский, Э. В. Режиссура массовых клубных представлений : Учеб. пособие / Э. В. Вершковский. – Л.: Ленинградский государственный институт культуры, 1981. – 72 с.
4. Вершковский, Э. В. Режиссура клуб. массовых представлений : учеб. пособие для студентов отд-ния клубных массовых представлений ин-та культуры / Э. В. Вершковский. – Л.: Ленинградский государственный институт культуры, 1977. – 87 с.
5. Гротовский, Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
6. Брук, Питер. Пустое пространство / Питер Брук. – М.: Прогресс, 1976. – 239 с.
7. Богданова, П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим / П. Богданова. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 371 с.
8. Барба, Эудженио. Театр Катакали [Электронный ресурс] / Эудженио Барба. – Режим доступа : nntm-club.ru/forum/viewtopic.php?t=488577. – Дата доступа : 01.04.2013.
9. Кузина, Е. Е. Эволюция тренинга Эудженио Барбы [Электронный ресурс] / Е. Е. Кузина // *Imaginaire. Лаборатория воображения*. – Режим доступа : www.imaginaire.ru/content/evolyuciya-treninga-v-teatre-eudzhenio-barby. – Дата доступа : 01.04.2013.
10. Губайдуллина, Елена. Лабиринты Минотавра и мировая революция [Электронный ресурс] / Елена Губайдуллина // *Театральная олимпиада / Театральный зритель*. – Режим доступа : www.smotr.ru/olimp/olimp-barba.htm. – Дата доступа : 01.04.2013.

Статья поступила в редакцию 17.01.2014